

K  
7153  
H6  
G6

U.C. BERKELEY LIBRARY

UC-NRLF



8 4 606 065

YD040397







*PIERRE GODET*

# *HODLER*



*ÉDITIONS*

*VICTOR ATTINGER, NEUCHÂTEL*

*1921*









*PIERRE GODET*

17

# *HODLER*

*ÉDITIONS*

*VICTOR ATTINGER, NEUCHÂTEL*

*1921*

out as sep  
addl for Loan Stack  
Les Petrasch

Cette étude a d'abord fait la matière de deux articles parus dans la *Semaine littéraire* (N<sup>os</sup> des 15 et 29 octobre 1921). On y a apporté ici, en particulier dans la conclusion, quelques adjonctions de détail et quelques corrections de forme.

P. G.

La vignette de la couverture, qui représente un des guerriers de *Marignan*, est la reproduction — exécutée avec l'autorisation de MM. Rascher & Cie, éditeurs, à Zurich — d'une peinture d'Hodler appartenant au Musée d'art et d'histoire de Genève.



# H O D L E R

---

J'ai beaucoup admiré Hodler, je l'admire moins aujourd'hui ; du moins je ne l'admire plus tous les jours, et surtout je ne l'admire plus tout entier. On va me dire : « Qu'est-ce que vous voulez que ça nous fasse ? » Et je me rendrais incontinent à la justesse de cette objection, si je ne voyais dans l'évolution de mes sentiments autre chose et plus qu'une saute d'humeur et une affaire de goût purement individuelles, si je ne prétendais à tort ou à raison y discerner une sorte de symptôme.

Ce n'est pas que la figure d'Hodler ait proprement diminué à mes yeux. Elle continue au contraire de m'apparaître singulièrement grande, ne fût-ce que par sa singularité même, par son isolement. Mais elle a cessé pour moi de réunir en elle toutes les valeurs esthétiques qu'y révérait jadis, indistinctement, mon premier enthousiasme. Je la vois se réduire à quelques traits, précieux et rares,

d'une remarquable intensité, mais exclusifs d'autres choses que je ne puis plus désormais séparer de l'idée de « maîtrise ».

La force — c'est une observation banale — est le trait le plus saillant et le plus général de l'art d'Hodler ; une force élémentaire, foncière, qu'on peut dire physiologique. Elle est de telle sorte qu'elle réussit à elle seule, en plus d'un cas, à emporter notre adhésion, jusqu'à nous faire accepter l'inacceptable : telles figures de femmes, martyres de cette poigne, que repousseraient notre goût ou notre raison, si nous ne subissions nous-mêmes l'emprise de la main de fer qui les a pétries.

Mais, précisément, je reprocherais à cette force de n'avoir trop souvent rien d'autre à nous offrir qu'elle-même, de ne point superposer aux fluctuations de notre sensibilité une certitude, une fixité plus haute. On voudrait qu'elle ne risquât point, là où nous cessons de succomber à son prestige, de nous apparaître sous l'angle de la raideur ou de l'outrance, du maniérisme ou de la pédanterie.

A cette force capable de nous subjuguier il manque de nous dominer comme une norme.



Et pourtant elle est le contraire d'une force aveugle et dérégulée. Dès le début, ne fût-ce que dans l'acharnement du dessin clair et méthodique, elle se révèle soucieuse d'organi-

ser le monde visible, de discipliner les choses en se disciplinant elle-même. Aucun peintre moderne n'a manifesté au même degré — si ce n'est Cézanne, qui l'a manifesté tout autrement — le besoin instinctif et impérieux de l'ordre.

Le long effort accompli par Hodler pour extraire cet ordre de la gangue des contingences est émouvant, parce qu'il l'accomplit seul, sans appui et sans modèle.

Peintre, il apparaît avant tout comme un architecte. A dessein je ne dis pas constructeur, qui est plus vague, susceptible d'interprétations diverses. Cézanne, avec les seules modulations du ton, construit puissamment; mais il n'est pas un architecte. La vision d'Hodler — il ne s'agit pas d'établir sa supériorité — comporte un plus haut degré d'abstraction, du moins un travail d'abstraction plus visible : la ligne, principe éliminateur, clarificateur, classificateur, y joue le premier rôle. Partout cette vision d'architecte isole avant de relier; elle définit, dénombre et mesure. Elle a horreur du fondu, du passage insensible, du continu, de la « durée » bergsonienne. L'unité que l'impressionnisme obtient par la fusion — laquelle n'est pas nécessairement la confusion — elle l'obtient par le triage. Liée au nombre et à la proportion, elle engendrera spontanément et progressivement une mathématique plastique.

Arbres jalonnant l'espace de leur grêle et rigide armature, symétrie des reflets dans le miroir des eaux, charpente visible des montagnes et leurs cîmes dressées comme des frontons, figures rangées sur l'assise de la terre, sous

l'architrave de la ligne d'horizon, comme les colonnes d'un portique, que surmonte, fermant le ciel de sa courbe, le cintre régulier des nuages : toute peinture d'Hodler se présente comme un édifice.

Mais le géomètre ne fait pas l'artiste, du moins pas à lui seul. Aussi bien cette mathématique plastique n'existe-t-elle pas pour elle-même, ni par elle-même. Elle dessine une certaine attitude de l'âme et sa façon de réagir à l'Univers. Avant d'être forme elle est émotion, amour ou douleur, expérience; elle n'est vivante qu'à ce prix. Elle est le langage d'un homme. Dont il ne faut pas oublier, au surplus, que le fondement premier de son art est dans une étude patiente et passionnée de la nature, entreprise et longtemps poursuivie sans système préconçu.

Les yeux attachés sur cette nature, il y a vu principalement les autres hommes. A les contempler, à sentir les correspondances entre son être et le leur, il a vu aussi chez eux, plus que toute autre chose, les similitudes qui les unissent. Et percevant d'autre part la rigoureuse logique selon laquelle leur vie profonde, sœur de la sienne, se reflète dans leurs apparences et dans leurs mouvements, il a été amené peu à peu à construire un langage expressif — très nouveau — des états d'âme et des sentiments humains. Langage qui n'est pas proprement celui du peintre psychologue, qui est une mimique du corps entier bien plus que du visage. Langage très nouveau, disais-je, et cela par la manière spéciale dont son contenu expressif, pour prendre figure, vient se cristalliser précisément dans

les formes de cette géométrie, dans les cadres de cette architecture rythmique que je décrivais tout à l'heure.

Géométrie et expression : ces deux choses que l'analyse m'obligeait à disjoindre n'en font qu'une dans la réalité vivante de l'œuvre. De leur union indissoluble naît le *geste* hodlérien.



C'est là quelque chose de très particulier. En principe, qui dit geste dit mouvement ; mais je voudrais distinguer ici ces deux notions. Car Hodler, s'il a peint quelques tableaux très « mouvementés », n'est pas à proprement parler un peintre du mouvement, ni par conséquent de l'action.

On s'en rend mieux compte si on le compare à de véritables peintres du mouvement, comme Rubens ou Delacroix. Pour ceux-ci le mouvement universel, le perpétuel écoulement des choses, est en lui-même le thème unique. Ils peignent un monde déchaîné, où toutes les forces s'entrecroisent et se heurtent, pêle-mêle de tous les mouvements imaginables, auquel seul commande le génie du symphoniste, armé du prisme des couleurs, distributeur de l'ombre et de la lumière, qui de ce chaos fait un orchestre.

Hodler, lui, extrait à chaque fois du « fleuve des apparences » un unique mouvement, qu'il isole et qu'il fixe,

pour en exprimer tout le sens. Et ce qu'il voit dans ce mouvement, ce n'est point, si l'on peut dire, la mobilité; ce n'est point ce qui passe et s'enfuit; c'est au contraire ce qui toujours revient. Il n'y voit pas le changement; il il y voit une identité. Il réalise ce paradoxe de faire servir le mouvement à figurer l'immuable.

Cette identité, cette permanence se traduisent aux yeux par la répétition. Soit que l'œuvre nous la donne réellement dans l'espace, par le « parallélisme » de figures, de formes, de gestes semblables; soit (quand le personnage est isolé ou seul de son espèce) qu'elle nous contraigne véritablement à l'imaginer, à la sous-entendre dans le temps.

Voyez le *Bûcheron* : si rapide et violent que soit par lui-même le mouvement de cette figure, l'artiste ne cherche pas à nous donner l'impression de sa fuite. Il le peint au contraire de telle manière qu'il l'arrête, le fixe, le fige, non seulement au point où il déploie son maximum d'intensité expressive, mais encore au point où ce mouvement devient évocateur et représentatif de mille autres analogues, en un mot symbolique. De fait Hodler ne peint pas le mouvement ou l'action comme tels, mais bien leur ressort premier, leur principe intérieur et généralement humain — force, volonté, sentiment — figuré par un *geste*.

Le *Bûcheron* est bien moins un homme qui se démène, fût-ce avec justesse et vérité, pour abattre un arbre, qu'une statue de l'Effort. L'étudiant d'*Iena* enfile son habit pour l'éternité, étant à tout jamais : le Départ. La procession des héros de *Marignan* illustre à merveille la distinction



entre le mouvement-action et le geste-symbole. C'est, je crois, la première et la seule peinture de bataille où il n'y ait point d'ennemi visible, alors que les vaincus en retraite sont censés combattre encore. Aucun des coups que supposent les gestes de ces guerriers ne porterait : le petit homme trapu qui vire sur son torse, balançant sa hache à bout de bras, et le grand maigre de droite, qui tient sa hallebarde comme un sceptre, frappent ou menacent dans le vide. Or non seulement l'originalité de l'œuvre, mais aussi sa grandeur, son éloquence — quelques-uns diront, d'un mot, sa grandiloquence — viennent en bonne partie de là. Car, en vérité, ces hommes ne sont point tels lansquenets de 1515, rudes montagnards suisses, dont nous devrions apprendre qu'ils s'escrimèrent de telle ou telle façon contre tels chevaliers français, leurs frivoles vainqueurs. Ils ne sont qu'une chose : la Résistance indomptée.

Quant à savoir si l'âme de cette résistance est une âme « suisse », je n'ai pas à examiner cette question pour l'instant. Mon propos, ici, était de marquer que le geste comme tel, abstrait et nu, dégagé de l'action même, de ses circonstances, de ses effets, a la vertu d'élever l'histoire au-dessus de l'événement, mieux encore, l'idée humaine au-dessus de l'histoire.



On me comprendra, je pense, si je dis maintenant que le geste hodlérien — et avec lui tout l'art dont il forme le

centre — est quelque chose de *rituel*. Qu'est-ce en effet que le rite, sinon la répétition d'un certain acte réduit au geste symbolique ? Tout mouvement, chez Hodler, se ramène à un pareil geste. Pour le montrer, j'ai choisi à dessein comme exemples des tableaux apparemment mouvementés. Mais le caractère rituel ou, si l'on veut, *sacramental, hiératique*, de son art, est tout aussi sensible dans les œuvres, de beaucoup les plus nombreuses, où il n'y a même pas d'action apparente et où le geste se fait simple attitude.

On peut observer la naissance et suivre le développement de ce « ritualisme », si j'ose dire ainsi, depuis les tâtonnements d'un instinct qui s'ignore jusqu'à l'application consciente de la formule, en partant de cette figure de l'*Etudiant* (auto-portrait de 1874), qui lève gravement deux doigts de la main avec le geste de la bénédiction, jusqu'au schématisme entièrement extériorisé et voulu de l'*Unanimité*. On le voit pointer bizarrement dans des œuvres de jeunesse qui traitent de simples anecdotes historiques ou littéraires, comme *Calvin et les Régents* et *Le Meunier, son fils et l'âne*, ou des scènes de mœurs nationales, comme le *Banquet des gymnastes*. On le voit s'accroître un peu plus tard dans ces figures isolées d'artisans, de miséreux, de buveurs prostrés, que le peintre assoit exactement de face ou de profil devant une muraille claire et nue. Partout, déjà, l'hiératisme de l'attitude ou de la mimique, avec la disposition architecturale, s'insinuent dans la description, d'ailleurs scrupuleusement fidèle, de la chose ou du fait.

On cherche, dans l'art indigène ou étranger, des ancêtres à Hodler. On a voulu le rattacher aux ouvriers suisses de la Renaissance qui sculptèrent les bannerets de nos fontaines ou peignirent ceux de nos vitraux. Sans doute la relation existe. Mais ne se laisse-t-on pas prendre aussi à de superficielles analogies de haliebardes et de manches à crevés ? Peut-être trouverait-on à l'artiste des parentés esthétiques plus proches en regardant ailleurs et en remontant plus haut dans le passé.

Je pense à la mosaïque italo-byzantine, à ces premiers siècles chrétiens où l'art, absorbé dans une grande institution, serviteur d'une seule idée, était fait tout entier de symboles rituels. Mainte figure, mainte ordonnance créée par le peintre des *Ames déçues*, de l'*Elu*, de l'*Eurythmie*, de l'*Empfindung*, évoque irrésistiblement les martyrs et les vierges qui processionnent d'une marche lente et rythmique le long des parois des nefs, les apôtres et les docteurs symétriquement rangés sur l'or des absides — ces fonds d'or qui suggèrent, comme les fonds blancs d'Hodler, un espace tout abstrait — vieillards à l'œil fixe, dont un pied s'avance sous la toge, dont une main se lève — ainsi la main du *Guillaume Tell* hodlérien sortant des nuages de son Sinaï — pour promulguer, enjoindre ou bénir.

Singulière concordance, qui veut qu'un peintre moderne solitaire ressuscite inconsciemment, mais fortement, certains traits d'un art par excellence collectif, l'art, depuis longtemps mort, de l'Église !

Quelqu'un de ma connaissance, séjournant dans l'Orient de l'Europe, chez des catholiques grecs qui ignoraient jus-

qu'au nom d'Hodler, avait piqué au mur de sa chambre une reproduction de l'*Eurythmie*. Ces gens lui dirent : «Tiens, vous avez apporté avec vous vos images saintes !»



Des icones. Pour l'ornement de quelles basiliques ? Pour le service de quel culte ? Pour la piété de quelles assemblées ? Saurions-nous même nommer le Dieu qu'elles prêchent ? Affirmons du moins que les « saints » hodlériens, par leur mâle pessimisme, leur acceptation de l'effort et de la souffrance, leur soumission à un ordre nécessaire, demeurent fort étrangers à la moderne religion du Progrès et de la Démocratie. S'ils enseignent visiblement une « égalité », c'est celle-là seulement — inverse de l'Égalité des égalitaires — qui nous plie tous aux mêmes lois éternelles de la vie, qui nous fait tous pareils dans la joie, l'amour ou la douleur, devant la mort.

Identité, immuabilité, permanence, disais-je plus haut. « Tout se répète toujours, en toutes choses et pour tout homme ; sous l'apparente mobilité et l'apparente diversité, nous sommes un, régis par un identique et immuable Destin » : c'est la pensée qui est à la fois virtuellement incluse et clairement écrite dans le « parallélisme » hodlérien.

Sans doute cette pensée, dans son expression successive, s'est colorée de tonalités émotives variées, correspondant aux étapes intérieures de l'artiste, en même temps qu'à

celles, plus ou moins heureuses, de sa vie d'homme. A l'amère résignation, au morne deuil qui pèse sur le luttteur déçu, sur le las de la vie, une sérénité succède. Une paix, déjà, descend — malgré le cauchemar — sur les dormeurs de la *Nuit*. Puis une sorte d'exaltation silencieuse et contenue semble monter, circulant comme un frisson, propagée en ondulations lentes, dans la grande courbe qui unit les femmes du *Jour*. Mais même s'il arrive, par la suite, que les créatures d'Hodler entonnent un hymne à la vie, elles n'en continuent pas moins de porter le joug d'une loi, de se sentir sous le signe de la fatalité. Elles demeurent graves, presque ignorantes du sourire, inclinées par une obéissance, comme si elles percevaient toujours au-dessus d'elles la présence de l'inéluctable.

Cet art est tout entier dominé — et c'est ce qui le fait religieux — par le double sentiment de l'unité et de la nécessité.



A titre de remarque accessoire, je voudrais signaler un caractère de la peinture d'Hodler qui est intimément lié à sa puissance d'abstraction : sa chasteté. Oserais-je dire qu'elle est peut-être une des choses qui ont fait longtemps obstacle à son succès ? Dans la représentation plastique du corps humain, le public le plus pudibond ne distingue guère la beauté de la séduction physique : il trouve « beau » ce qui répond à la fois aux conventions visuelles touchant

la forme et à un érotisme semi-conscient, d'ailleurs très compatible avec la vertu. Bref, les femmes d'Hodler, pénétrant dans l'art suisse, étaient des « indésirables ».

On prête à Renoir ce propos : « S'il n'y avait pas eu les seins de la femme, je crois que je ne serais pas devenu peintre ». Hodler est à l'opposé de cet état d'esprit. Nul ne fut moins un peintre de la chair que cet artiste très mâle, qui put dévoiler la nudité secrète et peindre l'étreinte de l'amour avec austérité. Sa sensualité, même « sublimée » comme chez Renoir, ne passe pas dans son art ; sinon peut-être sous la forme très détournée d'une sorte de cruauté de vivisecteur expérimentant sur le corps féminin. Mais ses planches anatomiques ne nous en transportent pas moins dans un monde tout abstrait. Les cinq femmes du *Jour* sont les irréelles habitantes de ce royaume des Idées. Par ailleurs, elles sont peintes comme des rochers. On dirait cinq menhirs de dur granit que fait s'émouvoir et palpiter — telle la statue de Memnon — le soleil levant. Leur « beauté » n'est pas dans leur peau, ni même, en un certain sens, dans leurs formes. Elle est toute entière dans le rythme de vie universelle qu'elles incorporent.



J'ai essayé jusqu'ici de dégager ce qui me paraît être le trait fondamental de l'art d'Hodler ; son principe, si l'on veut, à la fois spirituel et plastique. Comment ce prin-

cipe a-t-il déployé ses effets au cours de cinquante années, sous quels aspects et par quels moyens divers, avec quelle logique ou quelles déviations, quelles réussites ou quels échecs ?

Si l'« hodlérisme » d'Hodler pointe, comme j'ai dit, dès l'origine, il n'en demeure pas moins longtemps noyé — outre qu'il est alors inconscient de lui-même — dans les éléments inséparables de tout début artistique : souci absorbant d'analyser et de détailler le réel, enseignements reçus, influences contemporaines.

Hodler jeune, éduqué par Menn, qui lui a appris un dessin méthodique et la juste observation des valeurs, semble avoir en lui l'étoffe de plusieurs sortes de peintres. On voit d'abord un solide modelleur de la lignée de Courbet, sorte de Leibl suisse, portraitiste ou peintre de mœurs, maniant une pâte grasse et dense qu'il emploiera, par exemple, à faire saillir d'un fond sombre le relief d'une figure. Peu après, ou même déjà simultanément, apparaît un paysagiste clair et fin, fécondé de loin par Corot. Vers 1880 ce paysagiste est tout près des Français qui créaient alors l'impressionnisme et dont il ne devait guère connaître les œuvres, ignorées encore d'à peu près tout le monde. Certains paysages de blondes frondaisons, aux fermes et légères ombres bleues, qu'Hodler peignit dans ce temps-là, sont aussi neufs, aussi hardis (au sens de l'époque) que des Monet ou des Sisley de même date.

Mais si le novateur, en lui, cède ainsi à un mouvement qui était dans l'air, il n'en est que plus intéressant de voir

par où sa nature, directement opposée en son fond à l'impressionnisme, lui résiste. Il ne franchit point le pas qui mène à l'analyse optique de la lumière ; car celle-ci, comme phénomène physique, ne l'intéresse pas. Tout de suite l'architecte l'emporte, qui de cette lumière ne retient que la clarté, à titre précisément de facteur architectural, c'est-à-dire abstrait. Et dès lors Hodler, qui gardera jusqu'à la fin, de l'impressionnisme, l'habitude de peindre ses paysages en plein air, développe une manière à lui de faire saillir, dans l'inconstance du phénomène lumineux, l'immobile architecture. Son dessin mathématise la tache, géométrise l'effet de soleil. Cela ne va pas toujours sans une contradiction entre tels aspects par eux-mêmes fugitifs et une interprétation attachée au permanent. Mais le peintre sait généralement la résoudre par un compromis, qui se fait dans la couleur.

Si l'art hodlérien tend à ignorer l'atmosphère, c'est que l'espace, pour lui, n'est pas un « milieu », une ambiance, mais une chose tout idéale, une entité géométrique. De là, je crois, ce besoin que l'artiste éprouva très tôt de proscrire les fonds sombres, pour s'attacher uniquement, avec un exclusivisme dont je ne connais pas d'autre exemple, à des fonds clairs, qui vont parfois (dans certains portraits) jusqu'au blanc pur. Car le fond clair, c'est le vide, par quoi l'image se situe dans l'abstrait. Le fond sombre — plus généralement, l'ombre — c'est le mystère, où mille choses invisibles sont comme en suspens, qui semble gros de toute une vie latente. Hodler est aussi loin de Rembrandt qu'il est près de Giotto.



En même temps et, je crois, pour les mêmes raisons qu'il supprime l'ambiance obscure, il renonce à la « pâte ». Il y substitue par degrés une matière mince, étalée en surfaces planes, où le pinceau vient souligner le dessin en traits apparents et liquides. Il incline désormais à modeler, si l'on peut dire, par le trait lui-même et non par les masses ; modelé linéaire de pur dessinateur. C'est la manière typiquement hodlérienne. Elle apparaît juxtaposée sans transition à l'ancienne dans le premier plan du *Cortège de lutteurs* (1887), tableau annonciateur de grandes œuvres, mais déséquilibré par cette double technique, liée elle-même à une double sorte d'éclairage. La *Nuit*, de trois ans postérieure, représente une autre étape intermédiaire, mais où règne l'unité de facture ; facture déjà mince, encore dense, et d'une qualité particulièrement précieuse.

Dans la période immédiatement consécutive, Hodler tire du langage qu'il a créé ses plus vivants effets. Souvent, alors, son trait à l'essence de térébenthine, jouant dans la fine matière granuleuse, est quelque chose d'unique, par la force énigmatique et toute individuelle de celui qui le trace, par l'imprévu des accents. Inimitable, il devait bientôt susciter nombre d'imitateurs ingénus, qui en tirèrent des manières d'affiches en tons plats mécaniquement cernés.

Dans les quinze ou vingt dernières années, à peu près à partir du *Jour* (1900), le peintre éprouve le besoin de nourrir, d'épaissir de nouveau sa matière, mais cette fois avec la touche plus désinvolte du décorateur moderne. C'est qu'il veut alors exalter sa couleur.

D'une façon générale — et sauf peut-être dans les paysages — Hodler sent moins la couleur comme une partie intégrante que comme un simple enrichissement de la création picturale. Ainsi fait, c'est-à-dire doué d'un œil plus aigu que sensuel, il colore avec peu de raffinement et de complexité; parfois crûment, jamais vulgairement. Longtemps il s'est cantonné dans les gris, dans les tons atténués, et peut-être leur retenue discrète ou sévère, alors si bien appariée à l'ascétisme, à la noble dureté de son dessin, lui a-t-elle fourni ses plus beaux accents. Je ne crois pas qu'il ait dépassé plus tard, quant à la force délicate des valeurs et du coloris, l'admirable *Convalescente* de la collection Russ-Young. Sans doute les grandes tâches décoratives qui suivirent, en même temps que la *Stimmung* nouvelle qui paraît alors dans son œuvre, appelaient nécessairement de plus vibrantes fanfares, et l'on peut préférer leurs sonorités au ton trop uniformément blanchâtre et blafard de certains tableaux antérieurs. Tout de même, n'étant pas un coloriste subtil, il semble qu'Hodler n'eût pas intérêt à le faire remarquer en haussant trop la voix. Mais je m'aperçois qu'au fond on pourrait tout aussi bien soutenir la thèse contraire. N'insistons pas.

En tous cas il y a lieu de se demander si le coloriste des quinze dernières années n'a pas tant soit peu succombé — serait-ce sous l'influence de ses disciples berinois ? — à ce préjugé qu'il fallait veiller à demeurer « moderne ». Et c'étaient alors l'outremer et le vermillon purs qui valaient ce titre à un peintre. De là peut-être, aussi,

certains morceaux, reflets roses et ombres vertes dans les chairs, dont le caractère néo-impressionniste, c'est-à-dire au fond purement naturaliste, me paraît parfois contredire le grand parti-pris architectural de l'ensemble. L'uniformité conventionnelle du ton local, telle qu'Hodler l'observait auparavant, est plus réellement monumentale.



De ce bref aperçu technique — je ne l'ai pas cru superflu, puisque les procédés reflètent directement le travail de l'esprit — on peut déjà conclure que je demande à faire mon choix dans l'œuvre d'Hodler. Je ne suis pas — ou ne suis plus — de ceux qui y voient une ascension continue, avec apogée finale. Si j'y distingue un point culminant, j'inclinerais aujourd'hui à le placer passablement en arrière, dans la période de dix ans qui va de la *Nuit* au *Jour*, ces deux tableaux y compris, et où se placent — pour ne parler que des grandes œuvres — les *Ames déçues*, l'*Eurythmie*, les grandes figures décoratives de l'Exposition de Genève, *Marignan*. Je tiendrais à y joindre le *Départ des étudiants d'Iena*, qui est de 1908.

A partir des premières années du nouveau siècle, Hodler « exagère ». Qu'on m'entende bien, qu'on ne se méprenne pas sur le sens du mot : il n'est pas question d'innovations, de hardiesses, que notre timidité renoncerait à « suivre ». Pour mon compte, depuis 1892, depuis le jour

où le *Soir d'automne* du Musée de Neuchâtel révélait à ma prime jeunesse ignorante et émerveillée un art qui domptait et recréait la nature, lui révélait aussi en quelque façon la peinture moderne, j'ai toujours « suivi » Hodler sans aucune difficulté. A aucun moment il ne m'est apparu comme un fauve. Et même je vois fort bien en quoi, aujourd'hui, son art n'est plus « à la page », et pourquoi ses imitateurs d'hier se sont tournés vers d'autres astres.

Exagérer, donc, ce n'est pas accentuer. Il ne faut craindre aucune accentuation, et *Marignan*, d'ailleurs, est aussi « accentué » que le *Regard dans l'infini*. Exagérer, c'est sortir des conditions où l'on donne son meilleur et son plein.

Je ne décris pas ici l'œuvre de l'artiste, ni ne l'étudie dans son détail. Sinon il va de soi que j'aurais à relever dans sa dernière partie, surtout dans les paysages, mille précieuses beautés. J'envisage une direction générale. De ce point de vue, je crois pouvoir dire qu'il y a un moment, chez Hodler, où le principe formel, progressivement mis au jour, tend à dépasser le contenu pour fonctionner à vide; ce qui se traduit du côté expressif par l'enflure ou la manière. Son art, d'essence si purement linéaire, était guetté par une calligraphie; il y a souvent succombé.

Je vois une certaine boursofflure, tant du graphisme que du sentiment, dans un tableau comme le *Bûcheron*; un pathos creux dans la figure centrale de l'*Unanimité*, une calligraphie raide dans l'ensemble de l'œuvre, même en tenant compte des exigences d'une grande décoration faite pour être vue à longue distance; un maniérisme du mou-

vement et de la ligne dans maintes figures de femmes des dernières années.<sup>3</sup> Ailleurs encore, ou plus généralement, je vois une affirmation trop visible, trop insistante, parfois pédante, de l'ordonnance rythmique, du schématisme de la composition. C'est tout cela que j'appelle excès ou déviation.

Au contraire, dans plusieurs des œuvres antérieures, même quand une force s'y déploie qui peut être fruste ou brutale, je vois régner cette chose que les Grecs tenaient pour divine : la Mesure. Laquelle n'exclut pas l'intensité, mais bien, en l'épurant, la rehausse. Mesure signifie ici exact équilibre entre la fin et les moyens, entre le sentiment et le langage, entre le contenu et le contenant. Le dur et pur dessin des *Ames déçues* est la traduction parfaitement adéquate de ce qu'il signifie. Et voyez l'*Eurythmie* : la forme y est imprégnée dans chacune de ses parties de la chose vivante qu'elle exprime, et elle ne va nulle part au delà. La courbe sculpturale de cette jambe sous la draperie blanche, ces nobles têtes inclinées sont d'un grand style, parce qu'elles ignorent encore la « stylisation ».

Dans *Marignan*, outre la correspondance du langage et du sentiment, il y a la rencontre d'une certaine force avec le sujet qu'entre tous elle appelait. Aussi est-ce dans cette œuvre qu'Hodler nous apparaît aujourd'hui comme étant le plus lui-même. La commande qui lui en fut faite est un de ces hasards qui équivalent, dans la vie d'un artiste, à une nécessité. Tôt ou tard, ici ou ailleurs, il devait arriver à traiter un pareil thème. Au reste il s'y était préparé dans

ces grandes figures de guerriers de l'Exposition de Genève où le monumental surgit déjà, comme de lui-même, de la simple étude du modèle et de la besogne décorative occasionnelle. L'essentiel de la fresque de Zurich est déjà contenu dans l'attitude ou le geste de ces colosses. Quant aux héros de la fameuse Retraite, leur force m'apparaît forte, leur héroïsme héroïque, là surtout où ils sont contenus. Rien ne me touche, dans tout Hodler, comme la figure du vieux guerrier qui penche sa nuque basanée et sa tête grisonnante sur les tronçons de ses jambes coupées, acceptant l'inévitable. Son repos, la solitude et le silence qui l'entourent, exhalent un cri plus pathétique que tout pathos démonstratif. Je reconnais ici le grand art, à ce signe que la force, justement parce qu'elle est authentique et de suprême qualité, culmine dans la délicatesse, rejoint la tendresse.

Le *Jour* est la plus belle trouvaille rythmique d'Hodler, la plus une, la plus « centrée ». La coïncidence de la géométrie et de l'expression ne se réalise nulle part dans une arabesque aussi parfaite. J'ai eu longtemps une prédilection pour cette musique. Pourquoi suis-je aujourd'hui tout près de lui préférer celle de la *Nuit* ? Je vois bien que, dans la *Nuit*, le parallélisme encore tâtonnant de l'artiste échoue en partie à vouloir s'appliquer à l'horizontale, que l'œuvre est un peu faite de pièces rapportées, que la pièce centrale, l'homme au cauchemar chevauché par l'incube, n'est guère qu'un morceau d'anatomie compliqué d'un morceau de littérature. Mais je vois aussi que la femme couchée au premier plan, entre les bras de l'homme, est si belle qu'elle fait penser à la *Nuit* de Michel-Ange, et

qu'il y a dans tout ce tableau, avec moins de rythme et de géométrie visibles, plus de « nature » — je ne dis pas, s'entend, plus d'imitation de la nature — que dans l'autre. Plus de nature, et aussi plus d'amour.



Ce qui, va-t-on m'objecter, reviendrait à dire que le style d'Hodler est émouvant là surtout où il n'est pas encore bien dégagé, que sa formule se montre admirable et féconde là surtout où elle n'est pas encore trouvée ? C'est un peu cela, je dois le reconnaître. Et je reconnais aussi que ces vues semblent impliquer une cruelle ironie, en même temps que témoigner d'une intolérable présomption.

Comment ? Voilà un artiste qui a dépensé vingt ou trente ans de sa vie, consacré le plus noble et le plus patient effort à extraire de l'étude de la nature ce qui est le ressort, la raison d'être, le principe même de son art ; et quand enfin il l'a trouvé, qu'il le tient bien en main, qu'il commence de pouvoir s'en servir pour créer en pleine conscience et en pleine liberté, à ce moment précis nous intervenons et crions : Halte-là ! Exagération, formule, pédanterie, maniérisme !

N'est-ce point se moquer ?

Je pourrais me borner à répondre : qu'y faire ? On voit ce qu'on voit et on sent ce qu'on sent. Mais je préfère

dire : ces jugements contradictoires, ces restrictions et ces refus illogiques auxquels son œuvre nous induit, Hodler lui-même — quelles qu'aient pu être d'ailleurs ses réelles défaillances — n'en est pas responsable. Car il manquait à sa force, si rare, si unique, quelque chose qu'il ne tenait pas à lui d'y ajouter : quelque chose qui pût la protéger contre ses propres déviations, contre son propre arbitraire, et du même coup contre l'arbitraire des sentiments, changeants ou mélangés, qu'elle provoque en nous. Il manquait à son style, si plein de virtualités magnifiques, quelque chose qui lui permît de s'achever et de se « tenir », qui pût lui conférer, avec une valeur objective et générale, l'autorité de la maîtrise. Il lui manquait l'appui d'une tradition. Il lui manquait l'appui d'un *goût*.

Il faut s'expliquer sur le goût. Les critiques d'art allemands, presque toujours si renseignés et parfois si pénétrants, en font volontiers bon marché. Étant eux-mêmes *tabula rasa* quant au goût, ils en dispensent tout naturellement le génie ou ce qu'ils proclament génial. Ils parlent d'ailleurs avec une sorte de condescendance de ce « sens de la forme » qu'ils accordent au Latin, dans l'intention non dissimulée de réserver pour leur race le « fond ». Comme si aucun art avait jamais pu apparaître, *exister*, autre part que dans une forme, et comme si cette forme avait jamais pu sortir d'autre chose que d'un fond !

Le fond, c'est l'impulsion créatrice. La forme, c'est les directions où elle s'engage, les préférences qu'elle affirme, le choix qu'elle opère, les limites et les règles qu'elle s'impose, et dès lors le contour qu'elle revêt, pour se concrétiser.



tiser en une chose qui, précisément, soit *formée*. Et quand l'affirmation de ces préférences, ce choix, l'observation de ces limites, le maniement de ces règles se sont si longtemps répétés, qu'étendus plus ou moins à tout un peuple, à toute une race, ils ont fini par y devenir des réflexes instinctifs, alors il y a un *goût*. Et s'il arrive enfin que ce goût fasse rayonner sur le monde son prestige, alors il acquiert le droit — magnifique affirmation du droit du plus fort ! — de se dire le *bon* goût, mieux encore, *le* goût tout court.

Il est possible de dire sans injustice et sans irrespect qu'Hodler manque de goût, parce que le goût — au sens où j'emploie le mot — n'est pas affaire individuelle.

Je parlais tout à l'heure de « calligraphie ». La calligraphie admissible, souvent admirable, est le privilège des grandes époques, des grandes cultures, des grandes écoles. Elle est le résidu de bonnes manières, de belle routine formelle, que laisse derrière lui, chez des héritiers moins créateurs, quand il décline ou se transforme, le génie longuement stylé d'une race artiste ; ou, dans un champ plus restreint, que laisse chez les générations de sous-ordres qu'il a dressées le génie expansif et dominateur d'un maître. C'est la calligraphie des Bolonais, celle de Lebrun ou de Boucher, celle des élèves de Rubens ou des élèves de David. Mais qu'est-ce que la calligraphie d'un individu isolé, sinon l'abandon de cet individu à sa facilité acquise et la culture, par lui, de ses tics individuels ?

Il se pourrait — je ne sais pas au juste — qu'Hodler fût par la force de la volonté et de l'esprit une plus grande personnalité, un plus grand *homme* que, par exemple,

Auguste Renoir. Mais en tous cas, et sans conteste, Renoir est un plus grand *maître*. Le premier peut nous inspirer l'admiration, l'amour, le respect. Le second, par surcroît, peut nous donner des leçons; parce qu'il a lui-même dans le sang toutes celles qu'il tient du passé de sa race, parce qu'il inclut en lui autre chose que lui-même.

Renoir est une fleur parmi d'autres fleurs au sommet d'un grand arbre, qui est la séculaire tradition plastique de la France. Hodler est la forte plante isolée crue au ras du sol.



De quel sol?

Demander cela, c'est poser la question d'une culture suisse. Il semblerait que j'en nie purement et simplement l'existence, puisque j'ai dit qu'il manquait à l'art d'Hodler l'appui d'un goût et d'une tradition. Mais je sais que la question, qui nous mènerait loin, est beaucoup plus compliquée. Quoi qu'il en soit, réelle ou fictive, on s'accorde à admettre que cette culture suisse hypothétique subit l'influence de cultures voisines. Qu'en est-il pour Hodler ?

Il n'est pas appuyé, comme la plupart des artistes romands, sur la tradition française. La France, par l'intermédiaire de Genève, l'a partiellement éduqué: elle lui a appris sa grammaire. Notons aussi qu'elle fut la première à l'accueillir et même à l'honorer officiellement. Mais en

somme elle lui est demeurée réfractaire, et lui, de son côté, s'est détourné d'elle. Il a bien fait, car il n'avait rien d'un Français.

Quinze ans après ce premier accueil de la France, les Allemands se sont jetés sur Hodler pour l'annexer; sans nous expliquer pourquoi ce génie, comme plusieurs autres qu'ils déclarent purement allemands, avait négligé lui aussi de naître en Allemagne. Un instant, court heureusement, l'artiste bernois semble avoir été effleuré par un souffle d'outre-Rhin. J'en vois la trace dans un ou deux tableaux, comme ceux intitulés le *Printemps* ou la *Vérité*, dont je ne cache pas que l'esprit m'est insupportable. Mais, dans l'ensemble, l'art d'Hodler ignore l'affectation de profondeur, les effets de torse, le biceps et le froncement de sourcil pangermanistes, tout ce vide qui se guinde au génial, tout ce qui fleure — j'allais dire tout ce qui pue — Franz Stuck ou Max Klinger. Il ignore également l'art juif, qui semble désormais devoir tenir lieu d'art à l'Allemagne. Somme toute cet authentique Germain n'avait rien d'un Allemand.

Donc, ni français ni allemand, l'art de ce Suisse serait un art « suisse »? Mais par quoi?

Ce n'est point par quelque chose d'antérieur à lui, qu'il continuerait, puisque Hodler, s'il est vraiment un artiste suisse représentatif, n'a évidemment pas comme tel de prédécesseurs indigènes; puisque — la question générale d'une culture étant réservée — il n'y a pas, tout au moins, de tradition plastique spécifiquement suisse. Ce serait donc par quelque chose qui commence avec lui?

Plusieurs, en effet, disent qu'Hodler est grand pour avoir le premier trouvé des formes, des accents, qui révèlent la Suisse à elle-même, où puissent se reconnaître et communier les diverses sortes de Suisses, où quelque chose comme une âme suisse transparait. Il serait ainsi, dois-je conclure, non point la résultante d'un passé artistique, mais un début, notre « primitif ». C'est dire qu'il serait « suisse » précisément par ce qu'il y a d'inculte dans sa force, par son manque de tradition, par son manque de goût ; suisse, cet artiste, précisément par son manque d'« art ».

Promesse d'avenir, Hodler serait le Winkelried qui s'est dévoué pour faire la trouée, parce qu'il avait plus de sang et plus de muscles que les autres.

Une seule œuvre de lui — mais il ne m'en faudrait pas davantage — m'inciterait à faire miennes ces vues, qui impliquent en elle une espérance. C'est *Marignan*. Œuvre suisse, à mes yeux ; non parce qu'elle célèbre dans une glorieuse défaite une de nos gloires nationales — il n'y a pas d'art patriotique — mais parce que je crois vraiment respirer dans son atmosphère quelque chose qui est à nous. J'entends la qualité particulière de son héroïsme. Héroïsme qui n'est point celui de la conquête ou de l'aventure, du sublime exploit ou de la sainte folie, qui n'est point l'héroïsme du chevalier, l'héroïsme du « héros ». Non point Roland, non point Jeanne d'Arc ni Bayard, ni les grognards de la Grande Armée, qui marchent les yeux attachés sur le Surhomme. Mais cette chose plus quotidienne et plus terre à terre d'apparence, plus anonyme aussi, plus

*civique*: la tenace volonté de l'homme libre, simple individu parmi des individus, mais aussi maître parmi des maîtres, — maître *chez lui* \* — qui lutte pour tout cela qui est à la fois son œuvre et son bien.

Tout cela que j'appellerais « démocratie », si ce mot déshonoré ne signifiait pas aujourd'hui à peu près le contraire de ce que j'entends. Et tout cela, n'est-ce point précisément ce que nous voyons menacé par mille forces conscientes ou aveugles, ce qui va s'effritant sous nos yeux chaque jour ? Il faut une foi robuste, capable de nier l'heure présente et tout le train du monde moderne, pour croire en un Hodler initiateur.

Démocratie ! La seule que nous voulions, c'est celle dont la Suisse, sans jamais la réaliser parfaitement dans son histoire, a du moins créé et enraciné en nous la notion précieuse : la démocratie où tous, dans la mesure possible de l'humain, sont des aristocrates. Ainsi, parmi les soldats d'Hodler, on n'aperçoit nulle part le commandant ; mais chacun de ces égaux a l'allure d'un chef. Je n'ai vu cela dans aucune autre peinture.

Combattre à son rang, en restant son maître. S'il y eut jamais un idéal suisse, n'était-il pas dans la solution de cette antinomie ? Ou encore : combattre à pied, très près

\* Je sais bien que les Suisses, combattant à Marignan, n'étaient précisément pas « chez eux ». Mais aussi cette défaite, comme le Dr Mæder le fait observer dans son intéressante étude sur Hodler, marque le moment où ils doivent reconnaître la faute de leur politique d'expansion et où ils y renoncent pour se concentrer sur leur patrimoine. Le psychologue zurichois rapproche ce destin du peuple suisse du cas personnel d'Hodler, quand celui-ci se détourne de « l'étranger » pour devenir lui-même.

de terre, mais avec le coup d'œil et la dignité du capitaine conscient et responsable. Et ce que je dis ici des héros hodlériens, ne pourrait-on le dire de leur créateur ? Je retiens cette image riche de sens que quelqu'un me suggère : Hodler, comme les soldats qu'il peint, comme les bannerets aux cuisses musclées dressés sur nos fontaines, comme les vieux Suisses, c'est un *fantassin*.

Mais le fantassin en action implique le nombre ; l'homme dans le rang, pair parmi ses pairs, implique le « parallélisme » ; et qu'est-ce qu'un fantassin isolé ? On voudrait savoir si l'effort solitaire du fantassin Hodler, en même temps qu'il semble une aube, marque aussi déjà un crépuscule, ou si au contraire il porte en lui la promesse que d'autres fantassins viendront y joindre le leur. C'est, je pense, toute la question suisse.





IMPRIMERIE  
PAUL ATTINGER  
NEUCHÂTEL













RETURN TO the circulation desk of any  
University of California Library  
or to the  
NORTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY  
Bldg. 400, Richmond Field Station  
University of California  
Richmond, CA 94804-4698

---

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS

- 2-month loans may be renewed by calling (510) 642-6753
  - 1-year loans may be recharged by bringing books to NRLF
  - Renewals and recharges may be made 4 days prior to due date.
- 

DUE AS STAMPED BELOW

---

**SENT ON ILL**

---

**FEB 04 2002**

---

**U. C. BERKELEY**

---

SENT ON ILL

---

**SEP 27 2005**

---

**U.C. BERKELEY**

---

---

---

---



